

ГРАВИЮРЫ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ АПОСТОЛОВ, ВЫПОЛНЕННЫЕ НА ФАБРИКЕ МИХАИЛА АРТЕМЬЕВА: РАБОТА С ОБРАЗЦАМИ И ТВОРЧЕСКИЙ ПОИСК

Надежда В. Нефедова

Лаборатория по консервации и реставрации церковного искусства
Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, Москва, Россия,
nefedova25@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена гравюрам из собрания Церковно-археологического музея Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Гравюры, выполненные в технике меццо-тинто, были созданы между 1760–1773 годами в Москве. Вероятно, в работе над ними принимал участие немецкий гравер Иоганн Штенглин (1710/1715–1776). Граверы не прибегали к прямому копированию каких-либо образцов. Обнаруживается определенное сходство с несколькими гравюрами французского мастера Франсуа де Лувемона (1648–?). Некоторые детали московских гравюр перекликаются с иллюстрациями из Библии Николаса Иоанниса Пискатора (1586–1652). В гравюрах фабрики Артемьева можно видеть большую степень творческой свободы авторов, самостоятельный поиск художественного решения, хотя результат этого процесса не всегда безупречен.

Ключевые слова: гравюра, меццо-тинто, барокко, апостол, Михаил Артемьев, Иоганн Штенглин, Франсуа де Лувемон, Николаас Иоаннис Пискатор

Для цитирования: Нефедова Н.В. Гравюры с изображением апостолов, выполненные на фабрике Михаила Артемьева: работа с образцами и творческий поиск // *Academia*. 2020. № 3. С. 334–340.
DOI 10.37953/2079-0341-2020-3-1-334-340

THE ENGRAVINGS DEPICTING THE APOSTLES, EXECUTED AT THE MIKHAIL ARTEMYEV FACTORY: THE USE OF SOURCES AND THE CREATIVE SEARCH

Nadezhda V. Nefedova

The Laboratory for conservation and restoration of church art
at the St. Tikhon's Orthodox university, Moscow, Russia,
nefedova25@gmail.com

Abstract. The article is devoted to the engravings from the collection of the Archaeological Church Museum of St Tikhon's Orthodox University. The mezzotint engravings were created at Moscow between 1760–1773, probably, with the help of German engraver Johann Stenglin (1710/1715–1776). The engravers did not directly copy any originals. These works show a certain similarity to several engravings by the French engraver Francois de Louvemont (1648–?). Some details of the Moscow engravings correspond to the illustrations from the Bible made by Nicolas Joannes Piscator (1586–1652). In the engravings from the Artemyev factory, we can see a greater degree of creative freedom of their authors, an independent search for an artistic solution, although the result of this process is not always perfect.

Keywords: engraving, etching, mezzotint, Baroque, Apostle, Mikhail Artemyev, Johann Stenglin, Francois de Louvemont, Nicolas Joannes Piscator

For citation: Nefedova, N.V. (2020), "The engravings depicting the Apostles, executed at the Mikhail Artemyev factory: the use of sources and the creative search", *Academia*. 2020. no 3. pp. 334–340.
DOI 10.37953/2079-0341-2020-3-1-334-340

В 2013 году в Церковно-археологический музей Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета поступили 10 гравюр с изображением апостолов¹. В 2014–2016 годах они были отреставрированы в МГАХУ памяти 1905 года. Гравюры сделаны в Москве между 1760–1773 годами на фабрике Михаила Артемьева. Изображения размером в «большой лист» выполнены в редкой на тот момент в России технике меццо-тинто.

Купец первой гильдии Михаил Артемьев (1724–1773) в 1759 году обратился с прошением на имя императрицы Елизаветы Петровны². Он испрашивал разрешения на открытие гравировальной мастерской, предлагал передать ему в аренду мельницу на реке Яузе недалеко от синодального села Троицко-Голенищева, а также хотел получить монополию на производство гравюр на религиозные темы в черной манере (технике меццо-тинто) на 20 лет. Артемьев обязался листы делать «согласно с церковью греческого исповедания»³ и предоставлять для апробации в Синод. Уже в начале 1761 года на фабрике работали 56 человек, из них 15 — граверы и рисовальщики⁴.

Д.А. Ровинский сообщает о гравюрах этой фабрики: «Все они, судя по работе, гравированы или самим Штенглиным или под его смотрением» [Ровинский 1895, стб. 21]. Иоганн Штенглин, как и многие приезжавшие в Россию иностранцы, был интересной фигурой. Родившийся в Аугсбурге, крупнейшем центре книгопечатания и гравирования, и обучившийся там мастерству, он по приглашению Якова Штелина в 1742 году приезжает в Санкт-Петербург и поступает на службу в художественный департамент Академии наук. Там ему поручается большой объем работ, например, серия портретов русских государей. Кроме того, он обучает технике меццо-тинто двух учеников. В 1744 году «по неудовольствиям» [Ровинский 1895, стб. 781], возникшим между директором Академии Шумахером и Штенглином, последний вынужден был оставить должность. Около 1750 года он уезжает в Москву. С 1757 года Штенглин трудится при Московском Университете, а позже находит работу на созданной Артемьевым фабрике. Очевидно, щедрого работодателя и прибыльных заказов в Москве найти не удастся, и мастер впадает в крайнюю бедность. В 1765 году Иоганн Штенглин при содействии Штелина возвращается в Петербург, где вновь получает должность в Академии наук и трудится там до конца своих дней.

На фабрике Артемьева работали полтора десятка мастеров, некоторые известны поименно: Дмитрий Пастухов [Ровинский 1895, стб. 511–512], Петр Дружинин [Ровинский 1895, стб. 196–197], Филипп Лебедев [Ровинский 1895, стб. 402], Федор Тиханов [Ровинский 1895, стб. 663]. Гравировал и сам Михаил Артемьев. Алла Степановна Сытова на основании анализа архивных документов предлагает пересмотреть роль Артемьева. Он был не просто «фундатором» — основателем, хозяином фабрики; не просто предпринимателем. Он всячески подчеркивал, что является изобретателем черной манеры в России⁵, что не совсем верно: в 1720–е годы в ней уже работали А. Зубов и И. Адольский. Видимо, Артемьев принимал активное участие в творческом процессе и был известен как хороший мастер. Об этом говорит тот факт, что Синод предлагает ему помочь Московской типографской конторе исправить некие неискусные гравюры, а также просит принять на себя руководство художниками и граверами типографии (и их учениками) с тем, чтоб «своим надзирательством направить и привести до такова во оном совершенства, какова и сам в нем достиг»⁶. Сытова приходит к выводу, что даже если Штенглин и сыграл вначале какую-то роль — может быть, познакомил Артемьева с техникой меццо-тинто, — то, несомненно, Артемьев и сам профессионально гравировал [Сытова 1996, с. 112–113].

Ровинский делает свои выводы о большой вовлеченности немецкого гравера в деятельность фабрики на основании стилистического анализа: «Сличая работу этих

¹ Церковно-археологический музей ПСТГУ. Инв. № Г-63, Г-64, Г-65, Г-66, Г-67, Г-68, Г-69, Г-71, Г-73, Г-74.

² РГДА, ф. 1184, оп. 2, д. 432, л. 1.

³ Там же, л. 37.

⁴ Там же, л. 16.

⁵ РГДА, ф. 1184, оп. 2, д. 432, л. 6.

⁶ РГАДА, ф. 1184, оп. 2, д. 432, л. 57.



Ил. 1. Слева: Ф. де Лувемон по рисунку Ж. Трюдона с оригинала Дж. Ланфранко. Св. Варфоломей. 1680. Бумага, гравюра. 36,7×21,3 см. Британский музей. Справа: Неизвестный гравер. Святой апостол Варфоломей. 1759–1773. Бумага, гравюра меццо-тинто. 57×39,9 см. Церковно-археологический музей ПСТГУ.

листов с работами Штенглина, можно с полной достоверностью приписать их этому мастеру» [Ровинский 1895, стб. 781]. Показательно и то, что очевидный спад производства на фабрике наблюдается в 1766 году, то есть после того, как Штенглин покинул Москву в 1765 году.

В контексте дискуссии о характере сотрудничества немецкого гравера с русскими мастерами важно изучить творческие методы данной мастерской, выявить направления и образцы, на которые ориентировались мастера, понять степень творческой свободы художников. Для этого следует определить: возможно ли, что мастера Артемьева не пользовались никакими образцами, хотя бы как вспомогательными материалами, и что серия листов с апостолами — целиком авторская работа? И если в работе участвовал Штенглин, тем более если он делал наиболее ответственную часть, то пользовался ли он образцами?

В Академии наук Штенглин работал, как правило, по оригиналам других художников (инвенторов). Он был «неровным» мастером: одни его работы высокого качества, другие довольно посредственны, некоторые «гравированы крайне грубо» [Ровинский 1895, стб. 781]. Вероятно, там, где оригинал — живописный портрет — был сам по себе хорош, работа граверу удавалась лучше. Там, где оригинал был спорного качества или требовал значительной доработки при переведении из одной техники в другую, становились заметны ошибки гравера. Существует серия эскизов Штенглина на аллегорические темы, выполненная тушью⁷. Анализируя эти работы, можно отметить, что он был далеко не блестящим рисовальщиком. Наиболее вероятно, что Штенглин предпочитал работать по оригиналам, если таковые имелись.

Серии гравюр с изображением апостолов известны в Западной Европе еще со времен поздней готики — например, серия немецкого «мастера E.S.», работавшего в середине

⁷ Государственный Эрмитаж. «Эскизы тушью аллегорического содержания, исполненные И. Штенглиным». 1742 г., Россия. Бумага, тушь, кисть, перо.



Ил. 2. Ф. де Лувемон по рисунку Ж. Трюдона с оригинала Дж. Ланфранко. Св. Петр. 1680.

Бумага, гравюра. 36,5×20,3 см. Британский музей. Справа: Неизвестный гравер. Святой верховный апостол Петр. 1759–1773. Бумага, гравюра меццо-тинто. 55,5×40,2 см. Церковно-археологический музей ПСТГУ.

XV века. Можно вспомнить, как известные авторские серии (Дюрер), так и репродукционные — например, по произведениям Рафаэля или Рубенса. Учитывая большое внимание, даже любовь русских художников к западноевропейской гравюре, логично предположить, что мастера Артемьева, как минимум, вдохновлялись какими-то произведениями. Возможно, не только из Западной Европы: чуть ранее на Украине работал Григорий Кириллович Левицкий (1697–1769), выполнявший отличные гравюры для печатных изданий типографии Киево-Печерской лавры. У этих работ Левицкого и апостолов, выпущенных московской фабрикой, есть определенные общие черты, характерные для произведений одного периода и соседних регионов, но образцами они не были.

Довольно значительное сходство обнаруживается между некоторыми московскими листами и гравюрами резцом, исполненными в 1680 году французским мастером Франсуа де Лувемоном (1648 — ?) по рисункам Жерома Трюдона⁸, сделанным с фресок Джованни Ланфранко (1582–1647) в церкви монастыря Сан-Мартино в Неаполе. Эти гравюры Лувемона были известны в России: их практически скопировали мастера, создавшие в последней трети XVIII века иконы апостолов для Пантелеимоновской церкви в Вятке. Следует отметить, что если мастера Артемьева и пользовались этими гравюрами, то весьма вольно. Меняются некоторые детали — положение руки, поворот головы, постановка ног. Внесение таких изменений делает фигуры на московских гравюрах более фронтальными, статичными и, неизбежно, упрощенными. Исчезает динамика, подвижность, эмоциональность, а с ними и драматизм, наблюдающийся в гравюрах Лувемона (ил. 1). Это можно объяснить тем, что мастерская ориентируется на своего зрителя: хорошо обеспеченного горожанина, купца, служилого дворянина, образованного клирика — не придворного аристократа, но и не бедного ремесленника.

⁸ Британский музей. Гравюры из серии «Двенадцать апостолов». 1860. Бумага, гравюра. Инв. № 1928,0313.92, 1928,0313.86, 1928,0313.88.



Ил. 3. Слева: Ф. де Лувемон по рисунку Ж. Трюдона с оригинала Дж. Ланфранко. Св. Андрей. 1680. Бумага, гравюра. 37,5×21,6 см. Британский музей. Справа: Неизвестный гравер. 1759–1773. Святой апостол Андрей Первозванный. Бумага, гравюра меццо-тинто. 55,5×39,5 см. Церковно-археологический музей ПСТГУ.

Такой покупатель привык к определенной подаче образа Божества и святых, характерной для восточно-христианской иконы.

Русская культура не так давно освоила стиль барокко, ярким представителем которого был Ланфранко, но принципы нового стиля пришли в страну, где многие века развивалась своя культура. И если в светском искусстве принципы барокко применялись практически в полном объеме (насколько позволяло мастерство художника), то искусство религиозное, связанное с церковным заказом или запросами верующих, часто редактировало образцы в соответствии со своими традициями.

Можно предположить, что работа Лувемона использовалась при создании листа с изображением апостола Петра⁹ (ил. 2). Если признать возможным вышеописанный творческий метод московских художников, то можно заметить, что правая рука апостола просто разворачивается в противоположную, по сравнению с оригиналом, сторону, при этом ее изгиб в локте и жест кисти сохраняются, как сохраняются и положение левой руки, в которой зажаты ключи, и очень характерный наклон головы. Очевидно, автор московского листа не так хорошо, как французский художник, знает анатомию, поэтому механически повернутая рука не «прирастает» к корпусу, а поворот головы становится неестественным. В целом, вся измененная часть выглядит неубедительно, а фигура становится более фронтальной и обездвиженной. В то же время лики на обоих листах очень похожи, только «московский» апостол слегка обрусел.

Мастера Артемьева были знакомы и с другими произведениями европейских гравюров, например, с давно известной в России Библией Николаса Пискатора 1674 года. На листе «Святой апостол Андрей Первозванный»¹⁰ изображение здания, увенчанного бюстом Селены, возможно, заимствовано из аналогичного листа Пискатора. А рисунок

⁹ Церковно-археологический музей ПСТГУ. Инв. № Г-73.

¹⁰ Церковно-археологический музей ПСТГУ. Инв. № Г-68.



Ил. 4. Слева: Неизвестный гравёр. Мученичество апостола Иоанна 1674. Бумага, гравюра резцом. 30,1×39,7. Государственный Эрмитаж. Фрагмент. Справа: Неизвестный гравёр. Святой апостол евангелист Иоанн. 1759–1773. Бумага, гравюра меццо-тинто. 50,2×40,1 см. Церковно-археологический музей ПСТГУ.

фигуры на московской гравюре ближе к варианту Лувемона (ил. 3). Но, вероятно, положение перекрещенных ног на обеих западных гравюрах показалось московскому мастеру слишком вольным или сложным, и он поставил ноги параллельно, отчего фигура утратила классический хиазм и потеряла устойчивость.

Определенное сходство есть между апостолом Иоанном из Библии Пискатора¹¹ и московской гравюрой¹². Показательно, что мастер изначально выбрал именно вариант иконографии, популярный на Западе, где Иоанн изображается совсем юным, безбородым, длинноволосым юношей, держащим чашу с ядом в руке (ил. 4). На Руси был распространен другой иконографический вариант — Иоанн-старец с Евангелием.

Вероятно, западноевропейская гравюра использовалась и при создании других листов серии. Например, для листа с изображением Иакова Зеведеева, фигура которого представлена в необычном для русского религиозного искусства того времени ракурсе — со спины и с ликом в профиль. Здесь также присутствует посох характерной формы — атрибут святого. В некоторых деталях это изображение напоминает фигуру апостола Фомы из знаменитой серии гравюр, выполненных в Нидерландах по рисункам Мартина де Воса во второй половине XVI века.

В 1766 году Синод, у которого ранее не было серьезных претензий к артемьевским гравюрам, отправляет 10 листов в Академию художеств для составления заключения по ним. Списка посланных работ нет, но можно предположить, что это были лучшие гравюры последних лет. За подписью конференц-секретаря Александра Салтыкова в контору Синода приходит ответ: «...вышепоказанные десять кунштов членами оной Академии освидетельствованы, которые явились для продажи в публику изрядны, но для знающих посредственны, ибо видно сей человек упражнялся больше в копиях,

¹¹ Государственный Эрмитаж. "Theatrum Biblicum, hoc est historiae sacrae V. et N. Testamenti, tabulis aeneis expressae, opus in lucem editum per N. S. Piscatorem". 1674, Голландия. Бумага, гравюра резцом. Инв. № У-1670/420.

¹² Церковно-археологический музей ПСТГУ. Инв. № Г-69.

потому что в рисунках искусства нет...»¹³. Однако гравюра того времени и в России, и за рубежом была в значительной степени репродукционной, и это не умаляло ее художественного значения. Представляется, что претензии Академии относятся не к самому факту копирования, тем более что прямого, «дословного» копирования (например, в листах с апостолами) не наблюдается, а к тому, что рисунок недостаточно хорош. То есть отсутствие у рисовальщиков и гравюров необходимого опыта и мастерства в самостоятельном рисунке влияло на качество произведений, даже если они были выполнены с привлечением образцов. Именно это можно видеть при изучении серии гравюр с изображением апостолов.

Мастера фабрики Михаила Артемьева при создании серии гравюр с изображением двенадцати апостолов могли вдохновляться произведениями западноевропейской гравюры, например, гравюрами Франсуа де Лувемона и Библии Николаса Иоанниса Пискатора, но не прибегали к прямому копированию. В московских гравюрах можно видеть большую степень творческой свободы авторов, самостоятельный поиск художественного решения, хотя результат этого процесса не всегда идеален.

Литература

1. Ровинский 1895 – Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравюров XVI–XIX вв. СПб., 1895. Т. 1.

2. Сытова 1996 – Сытова А. С. Михаил Артемьев – «фундатор» гравюровальной фабрики в Москве // Народная картинка XVII–XIX веков: материалы и исследования / науч. ред. М. А. Алексеевой, Е. А. Мишиной. СПб., 1996. С. 104–117.

References

1. Rovinsky, D. A. (1895), *Podrobny slovar' russkikh graverov XVI–XIX vv.* [Detailed dictionary of Russian engravers of the 16th–19th centuries], St Petersburg, Russia.

2. Sytova, A. S. (1996), *Mikhail Artem'yev – "foundator" graviroval'noy fabрики v Moskve* [Mikhail Artemyev – "founder" of the engraving factory in Moscow], *Narodnaya kartinka XVII–XIX vekov: materialy i issledovaniya* [Popular print of the 17th–19th centuries: materials and studies], Dmitriy Bulanin, St Petersburg, Russia, pp. 104–117.

Информация об авторе

Надежда В. Нефедова, Лаборатория по консервации и реставрации церковного искусства Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, Москва, Россия, 101000, Россия, Москва, ул. Малая Лубянка, д. 16; nefedova25@gmail.com

Author Info

Nadezhda V. Nefedova, The Laboratory for conservation and restoration of church art at the St Tikhon's Orthodox university, Moscow, Russia; 16 Malaya Lubyanka St, 101000 Moscow, Russia; nefedova25@gmail.com

¹³ РГИА, ф. 796, оп. 54, д. 323, л. 9.